

# *Entre la presencia y la representación. Acerca del objeto recontextualizado*

Guillermo LLEDÓ

*«Lo terrorífico de la sublevación del objeto reside  
en su silencio y en su inmovilidad»*

E.M. CIORAN

## RESUMEN

*Los objetos recontextualizados en el ámbito del arte, que en un principio sólo pueden comportarse remitiendo a sí mismos, por derivación, también lo hacen aludiendo a otras cosas, que tienen que ver con su naturaleza y vida anterior. Contienen, pues, un potencial significativo, abierto y dinámico, que oscila entre lo que son, considerados literalmente, y aquello que el espectador proyecta en ellos desde su experiencia particular. Entre la autoridad presencial y de auto-representación que los objetos poseen independientes y aislados, como ocurre con los ready-mades de Duchamp, y la versatilidad significativa que muestran combinados de forma irracional y aleatoria, como sucede con los objetos surrealistas, o la neutralización que en muchos aspectos sufren con la acumulación y la fragmentación, como vemos en los assemblages de Rauschenberg, se produce un amplio abanico de variables significativas.*

## ABSTRACT

*The recontextualized objects in the field of art that at first can only act referring to itself, also do as such referring to other things that have to do with its nature and previous life. They contain a potential significance, open and dynamic, that swings between that which they are and which the spectator projects in them from his own particular experience. Between the eyewitness authority and self-representation that the objects own independently and isolated, as occurs in Duchamp's ready-mades, and the significant versality that demonstrates combinations of irrational and fortuitous form, as occurs with the surrealists, or the neutralization that, in many aspects, suffers the accumulation and fragmentation, as we see in Rauschenberg's assemblages, produce a wide rang of variable significants.*

## PALABRAS CLAVE

*Presencia, representación, ready-made, assemblage.*

## KEY WORDS

*Presence, representation, ready-made, assemblage.*

Esos objetos extraídos directamente del ambiente que, de forma creciente y sin ningún tipo de limitaciones, muchos artistas han venido utilizando desde que a Picasso se le ocurriera, por primera vez, incorporar un trozo de «realidad en bruto» a una de sus composiciones cubistas adquieren la capacidad de asumir los mas variados significados en relación con los usos y las diversas manipulaciones a que se ven sometidos. Como demostró Marcel Duchamp con sus *ready-mades*, los objetos introducidos en un contexto diferente pierden su sentido y función originales para asumir las propiedades de los signos, abstracciones que adquieren un nuevo significado en el ámbito del lenguaje, una estructura determinada por las relaciones y dependencias que de forma convencional y a través de su propia dinámica el sistema establece. La operación que otorga a los objetos la función tautológica de representarse a sí mismos, congruente con la aspiración modernista de hacer un arte sin engaños basado exclusivamente en los valores presenciales, contiene al mismo tiempo el germen de otras interpretaciones que tienen su origen en la capacidad evocadora que todo fragmento de realidad, siempre vinculado a nuestras propias experiencias, posee. Analizar ese comportamiento observando la ambigüedad significativa que conlleva y comprobar de qué modo y en qué medida la presencia material se relaciona con lo que esos fragmentos de realidad pueden representar según el tipo de manipulación a que se ven sometidos es la idea que orienta esta breve reflexión.

Para analizar el papel que los objetos asumen en la totalidad de una propuesta debemos considerar el estado y el carácter de los elementos empleados y la red de relaciones que estos establecen entre sí dependiente de la lógica observada en su distribución. En una producción objetual, sea cual sea el proceso que conduce a la obra acabada o el discurso personal al que ésta sirve, resulta sustancialmente diferente el hecho de que el objeto aparezca independiente y aislado o relacionado con otros, y en este segundo caso, el que los objetos mantengan su identidad como elementos separados o que, por el contrario, se encuentren formando un todo integrado y compacto. La naturaleza física del objeto y su peculiaridad funcional, aquello que le confiere su identidad, su «mismidad», aparecerán potenciadas, negadas o neutralizadas, en mayor o menor medida, según las circunstancias en que este pueda encontrarse. Así, podemos considerar que el grado de autorepresentación que ejerce el objeto se halla más acentuado en el caso de la pala que de forma omnipresen-

te Marcel Duchamp utiliza para *En previsión de un brazo roto* que en ese otro *ready-made* suyo compuesto de una rueda de bicicleta y un taburete. El contenido lingüístico de estas obras y la ironía que ambas manifiestan, la primera jugando con el mensaje escrito de su título y la segunda ofreciendo la posibilidad de un movimiento real que la pintura no podía conseguir, no excluye las connotaciones de objeto absurdo que ésta última provoca en contraposición al carácter rotundo y provocador que la pala posee por el simple hecho de atreverse a aparecer en un contexto no habitual. Mientras la pala afirma su presencia e interroga al espectador, aún hoy, desde su acentuada objetualidad, haciéndole constatar que lo que ve es realmente una pala, la *Rueda de bicicleta* establece una comparación tan poco habitual que hace a los objetos diluir una buena parte de su identidad original en favor de la absurda unidad que generan. Y si comparamos estas obras con aquella otra de Rauschenberg titulada *Monograma* (1955), en donde una cabra disecada, rodeada por una cubierta de coche, aparece sobre una superficie llena de pequeños y variados desechos embadurnados de pintura, podremos apreciar el grado de neutralización referencial que estos «fragmentos de realidad» producen sobre los otros. Las asociaciones entre los diversos componentes resultan dislocadas y sorprendentes y por eso el objeto principal, a pesar de su considerable volumen, parece emerger del cuadro con una cierta naturalidad, dada la confusión general que la obra sugiere y que comienza con el aparente desorden en que se encuentran distribuidos sobre el soporte plano situado en el suelo los vestigios de las cosas allí depositadas. En este caso, la lógica que relaciona los objetos es interna a la obra y, aunque viene de la idea, compete a la pintura, haciendo que los objetos cedan una gran parte de su «mismidad» a la totalidad relacionante. Esa capacidad magnética del los *combine-paintings*, cuya acción pictórica arrebatada, como dice Argan, todo «lo que encuentra a su alrededor para integrarlo» hace que la sintaxis mande, y determina que los fragmentos de la realidad se disuelvan en el objeto artístico revelando, en última instancia, caos, discontinuidad y fragmentación.

En cambio, la ausencia de sintaxis de *En previsión de un brazo roto* hace que la pala, aún negando lo que era gracias al proceso de descontextualización, afirme su identidad autorepresentándose. La pala, que, como sabemos, posee una doble condición, afirma su artísticidad sin neutralizar la identidad del objeto, y ello lo consigue de una manera tan plena por su descarnada presentación, por el vacío que rodea a su presencia. Esta, además, se presenta íntegra, con todos sus componentes intactos, como un objeto en el sentido más preciso y común del término, algo manipulable cuya utilidad, fuera de toda duda, puede ser directa e inmediata, mientras la mayor parte de los componentes de

*Monograma* aparecen incompletos, no individualizables sino como fragmentos o restos de otros objetos. La cámara de caucho que tan absurdamente rodea a la cabra disecada tiene una, llamémosle, cualidad objetual más reducida. Su sentido, dentro del universo funcional del que proviene, depende de la vinculación que establece con otras piezas para conformar el objeto rueda, que aún podríamos considerar insuficientemente justificado como tal por no estar incluido en una totalidad mayor que le permitiera cumplir el papel para el que fue inicialmente concebido, como sería el caso de un automóvil, en el cual podríamos observar claramente la autonomía física y funcional necesaria para caracterizarlo como plenamente objetual, en el sentido que venimos perfilando. «Todas los materiales y formas aparentes —observa Malevich— desaparecen tan pronto como se fusionan en una construcción. Así, por ejemplo, en un automóvil o en cualquier otra máquina todos los materiales y formas singulares empleados pierden su propio valor, ya no son percibidos como tales. La única percepción real es el movimiento como activación». Y Simón Marchán, que nos ha facilitado la cita, apostilla: «Si esto acontece con un objeto utilitario, ¿que no ocurrirá con la obra artística, en donde la materia despliega toda su potencialidad configuradora»<sup>1</sup>.

Parece haber por tanto, en general y con independencia de otros factores que puedan alterar el significado profundo de la obra, una estrecha relación entre el aislamiento y la integridad del «objeto encontrado» que se presenta como artístico con el grado de autorreferencialidad que manifiesta, tanto mayor cuanto menos relaciones establezca con otros objetos o más independencia funcional posea. Así parece que lo entendió el propio Duchamp cuando, buscando la plena «indiferencia» para sus *ready-mades*, decidió espaciar su producción, evitando que una proliferación de los mismos acabara produciendo relaciones entre ellos que pudieran crear algún tipo de significado o valor estético atribuible al propio objeto: «Podía haber escogido veinte cosas por hora, pero hubiesen acabado por juntarse y no lo quería. Evidentemente la gente acaba por encontrar semejanza»<sup>2</sup>. Ciertamente, con las relaciones, como en el caso de la lengua cuando formamos frases, comienzan a aparecer articulaciones creadoras de sentido que reducen el valor denotativo de las unidades consideradas individualmente. Y todo ello considerando que la propia disposición del objeto ya establece, de entrada, un tipo de relación significativa que puede orientar la interpretación en una dirección contraria a la literal que el propio

---

<sup>1</sup> S. MARCHÁN FIZ: *Las dos caras de Jano. Entre la estética del caos y la sublimación del orden*, en AA.VV.: *Dadá y Constructivismo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 30.

<sup>2</sup> Citado por G. MAURE: *Catálogo*, en AA.VV.: *Duchamp*, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, p. 176.

*ready-made*, en primera instancia, propone. La posición en la que Duchamp decide colocar su urinario le añade un componente simbólico que, como dice Gloria Maure, «lo separa en cierta medida de la premisa de indiferencia relativa al concepto estricto de *ready-made*»<sup>3</sup>. En su conocida *Fuente*, el cambio de orientación espacial que sufre el urinario respecto a la que tendría como sanitario añade un desplazamiento adicional al de la propia descontextualización que genera un tipo de matización asociativa vinculada directamente con la forma y cualidades surgidas de esa otra forma de presentación. De todas formas, como también dice Gloria Maure hablando en general de este tipo de producción, «la poca “asistencia” (o intervención) sobre esos objetos evita que la dureza de su origen quede escondido por las inevitables conexiones lingüísticas o simbólicas»<sup>4</sup>. Dureza que, ciertamente, tiende a quebrarse cuando el objeto, reclamando la atención del espectador, debe competir con otras unidades que persiguen los mismos objetivos.

Claro que también hay que tener en cuenta los modos de articulación, cuya lógica puede relativizar todo lo dicho anteriormente, considerando la enorme distancia que puede haber entre una relación que mantenga el orden habitual de los objetos, similar al de un escenografía teatral naturalista, que incluso puede llegar a mantener la ubicación original de todos ellos, con otra que destruya cualquier tipo de vinculación, causal o funcional, de las que configuran la realidad que nuestro marco cultural define, tal y como ocurría en las obras surrealistas. Si los objetos reproducen un ambiente conocido, manteniendo sin rupturas algún tipo de coherencia funcional, el mismo conjunto asumiría, en términos generales, la «indiferencia» que atribuimos al objeto considerado individualmente. Así pues, la conjunción de ambos factores, cantidad y orden, determina las condiciones de apreciación de las cosas ya elaboradas en ese primer nivel de lectura que atañe a su valoración objetual, fenómeno que debemos tener muy en cuenta en nuestro intento por detectar los grados de ambigüedad significativa que la realidad común puede ofrecer considerando la doble condición, literal y representativa, que asumen cuando reaparecen en el ámbito del arte.

El reconocimiento, sin embargo, de esa tensión que consideramos definitiva del papel asumido por el objeto en su nuevo medio ofrece una casuística muy amplia, de forma que para referirnos a esas variantes, y para comprender las principales razones de esa dialéctica, limitaré mi comentario a un reducido número de obras basadas en la combinación de dos elementos básicos.

---

<sup>3</sup> G. MAURE, *Ibíd.*, p. 180.

<sup>4</sup> G. MAURE: *Marcel Duchamp*, Barcelona, Polígrafa, 1988, p. 18.

Como ya hemos mencionado, la relación manejada por Duchamp en su *Rueda de bicicleta* contribuye a la disolución cualitativa de ambas piezas en beneficio de la unidad que construyen. La rueda, separada, con su eje delantero, del objeto completo que la haría usable, sufre una transformación añadida por el hecho de ser colocada de ese modo sobre el taburete. Unida a un objeto estático con cuatro patas de función tan diferente produce una sorpresa notable; además, tal y como aparece, separada del suelo, en una posición relevante, la pieza cobra una presencia inusitada, en la que intervienen el conocimiento previo que tenemos del objeto y la novedad que adquiere en esa posición, enfatizando unos rasgos que en muchas otras situaciones pasarían inadvertidos. Presencia que, lejos de abundar en el reconocimiento de su identidad original, contribuye a su deriva hacia un territorio poco preciso repleto de ambigüedades. Según Gloria Maure «*La Roue de Bicyclette* de 1913, es una ilustración excelente de selección por indiferencia [...] y tiene la ventaja de que aunque poseía una carga iconoclasta elevadísima, la ambigüedad simbólica la redime de un exceso de contenido vituperante. [...] la elegante sencillez del ensamblaje con el taburete, su verticalidad y un conjunto de connotaciones creativas (de importantes consecuencias probablemente), como el movimiento circular o la virtualidad de la estructura de radios al girar deprisa, le dan un marcado carácter escultórico, que el propio Duchamp no buscó jamás excepto en el aspecto del movimiento»<sup>5</sup>. Ciertamente, el resultado de la combinación, superado el tremendo desconcierto que la obra debió producir cuando fue presentada por primera vez al público, conduce a una cierta congruencia de orden estético que, al margen de otras cualidades sobrevenidas, tiene su origen en esa disposición que reproduce la relación de la escultura tradicional con su pedestal. La vertical jerárquica que liga ambos objetos establece las pautas de observación que el espectador debe seguir, determinando el papel preponderante de la parte superior y la función subordinada que tiene el taburete en este *ready-made* calificado por Duchamp de *asistido*. La incompatibilidad semántica que la relación parece sugerir, tiene su contrapunto en la oportunidad de un acoplamiento capaz de ofrecer sin estridencias una unidad nueva, pensada para hacer visible el doble movimiento rotatorio de la rueda. «Aparte —dice también Gloria Maure— del movimiento circular puro [...] y la realidad de este movimiento ante la posición estática del espectador, habría que destacar primordialmente, la perfecta unión entre la rotundidad del objeto mismo en sus límites y la autotransformación en espacio virtual y transparente que se lleva a cabo al poner la rueda en movimiento y que sin duda apunta a una dimensión ampliada»<sup>6</sup>. El significado de este acoplamiento, por tanto, acaba dominando sobre las partes, que ven reducidas su

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>6</sup> G. MAURE: *Catalogo*, en AA.VV. op. cit., p. 179.

capacidad de representarse en favor de una unidad que, por esa misma razón, se ofrece como un objeto dialécticamente ambiguo, un objeto desconcertante que hace diversos y deslabazados reclamos que nunca acaba de concretar.

Esa transmutación, tan difícil de precisar, que sufren los objetos cuando son manejados rompiendo los esquemas de relación habitual, adquiere carácter mágico en una conocida escultura de Picasso, basada, igual que la anterior, en la unión de dos piezas que, en este caso, han podido formar parte de un mismo objeto originario. Me estoy refiriendo a *Cabeza de toro* (1942), una obra compuesta por un sillín y un manillar de bicicleta que produce una sensación completamente distinta a la que cabría esperar por la configuración y procedencia de sus materiales. La desnaturalización ahora alcanza unos niveles sorprendentes y se produce en la dirección opuesta a la de *Rueda de bicicleta*, cuyo iconicidad sólo dependía de la propia capacidad de los objetos incorporados para representarse, algo que aquí se mantiene en algún punto pero que, en cualquier caso, se halla subordinado al efecto ilusionista que produce esa combinación que, como indica su título, nos recuerda la cabeza de un animal. El sillín y el manillar pierden su identidad original con notable contundencia diluyéndose en una cosa que es capaz de neutralizar eficazmente la capacidad referencial que los objetos pudieran tener en un principio. Claramente figurativa, la obra, cuyo alto nivel de iconicidad se debe a un artificio perfectamente reconocible, produce el efecto mágico de convertir en una poderosa imagen aquello que reconocemos literalmente de otra forma.

«El espectador —dice Werner Spies refiriéndose a esta obra— queda asombrado cuando comprueba que está compuesta únicamente por dos elementos. En ella el artista alcanzó la más elemental expresión plástica, pues conjugó la obra como artificio (cabeza de toro) y la percepción sensorial de ese mismo artificio (manillar y sillín de bicicleta)»<sup>7</sup>. Por eso, la tensión significativa reaparece en este caso no sólo por que se ha destruido el significado primario de los objetos que la componen, sino porque esta destrucción lleva aparejada la construcción de otro significado que parece absolutamente incompatible, en la medida que esas partes son capaces de ser, además de lo que literalmente son como materia, objetos que cumplen una función representativa diferente.

Resulta realmente sorprendente observar la pirueta creativa que hace Picasso otorgando a unos «objetos encontrados» la capacidad de producir esa evocación tan precisa y convincente de un elemento natural. Su autor consigue que podamos ver la imagen construida con la suficiente intensidad como para que nos enajenemos momentáneamente de cualquier otra visión, como si tuviera el poder mágico de transformar totalmente la realidad. Pero ello es posible

---

<sup>7</sup> W. SPIES: *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, p. 179.

en la medida que, por grande que sea el salto, reaparece siempre la pertinente constatación de una realidad física que revela la estrategia desplegada para conseguir dicho efecto, cualidad determinante, sin lugar a dudas, con la cual la obra manifiesta su atractivo y ejerce su poder.

Ahora bien, una unión basada en la incoherencia que sugiere la relación entre las partes, como hemos visto en los casos anteriores, no siempre produce este tipo de comportamiento neutralizador. Curiosamente, algunas de las obras más interesantes del surrealismo aprovechan, precisamente, las propiedades que confieren su identidad a los objetos para, mediante un cuestionamiento brusco, producir el efecto desestabilizador que los artistas vinculados a ese movimiento pretendían. Obras como *Cadeau* (1921), de Man Ray, o como *Objet: Le déjeuner en fourrure* (1936), de Meret Oppenheim, extraen de su objetualidad, es decir, de su vinculación con la realidad funcional, aunque lo hagan negando esta última, su valor más relevante, urgando en el pensamiento más profundo mediante pequeñas, aunque significativas y acentuadamente contrastantes, modificaciones. En ambos casos los objetos, que se presentan aislados (*Cadeau*) o combinados formando una unidad de significado conocida (*Objet*), contradicen la funcionalidad que esperamos de ellos al haber sufrido una alteración sustancial en aquella parte que más los define como utilizables, manteniendo inalterables el resto de las propiedades que los hacen perfectamente reconocibles en su ámbito, algo que provoca en el espectador un grado de perturbación psíquica difícilmente igualable. «La instantánea asociación de ideas que se produce al ver el objeto de tal manera modificado -dice Juan-Eduardo Cirlot refiriéndose a la plancha de Man Ray- es el desastre que se verificaría de ponerlo en uso descuidadamente, *sin advertir su actual transformación*»<sup>8</sup>. El objeto, en estos casos, extrae, pues, parte de su potencial expresivo y evocador del choque entre lo inverosímil y lo real, gracias al carácter que adquiere de instrumento imposible y antifuncional conservando una buena parte de los atributos que lo mantienen identificable como perteneciente al mundo de la realidad operativa. La taza de té de Meret Oppenheim repele ser utilizada por la textura incorporada a su superficie interior pero su forma original, que podemos identificar claramente, nos la hace reconocer como manipulable. La tensión entre ambos extremos hace que el espectador se implique con todo su potencial perceptivo e intelectual y le permite reconocer que, en buena medida, la obra mantiene su atracción gracias a las sensaciones y respuestas contradictorias que la realidad ambigua del objeto le provoca.

---

<sup>8</sup> Juan-Eduardo CIRLOT: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1986, p. 105.



Este tipo de manipulación surrealista del objeto mantiene en ellos un notable grado de objetualidad que es precisamente el encargado de hacer patente la enorme contradicción que su configuración última plantea. En la medida en que el objeto es capaz de representarse a sí mismo, con suficiente intensidad y precisión como para atraer activamente aquellos recuerdos que lo vinculan a su vida anterior, consigue de una forma más decidida el objetivo desestabilizador que persigue intentando trastocar nuestra habitual forma de pensar. El objeto no disuelve sus propiedades en la incongruencia de un conjunto, creando asociaciones inéditas que disparen totalmente la imaginación de una forma incontrolada, aquí el objeto se aferra a sí mismo molesto por una incorporación que trastoca sus planes y frustra las expectativas que tenemos sobre él.

En su particular clasificación del objeto, Juan Eduardo Cirlot califica el *Cadeau* de Man Ray como sádico, y, ciertamente, ese es el componente que está en la base de su poder. Los clavos hacia afuera dispuestos en hilera no pueden ser más agresivos que cuando aparecen asociados a un instrumento que no concebimos de otra forma que no sea cumpliendo su papel de alisar tejidos, gracias a esa superficie perfectamente plana destinada para ello que aquí vemos violentamente alterada. Como igualmente ocurre con el deseo frustrado que guía nuestras relaciones con el *Objet* de Meret Oppenheim. En este caso, todo nuestro dispositivo sensorial se altera viendo un objeto que asociamos con experiencias placenteras en las que intervienen varios sentidos de forma muy directa. Gusto, paladar y tacto, incidiendo en nuestras sensaciones internas, tienen las más desagradables experiencias sin que realicemos ninguna operación física real que las haga posible. El objeto despliega todo su potencial seductor activando la memoria que provoca una necesidad cuyas consecuencias para el paladar serían desastrosas. La alteración psíquica que el objeto provoca lo hace en la medida en que la forma, asociada a la función, y la superficie, cuya materia no puede ser mas contraria a la misma, compiten encarnizadamente entre sí con sus mensajes contradictorios, algo que sólo es posible considerar gracias a la capacidad instrumental que mentalmente seguimos otorgando al objeto, con independencia de la manipulación sufrida y el contexto en el que aparece.

Cuando el artista maneja el objeto empieza a jugar directamente con su identidad haciendo que este asuma los papeles más diversos. Actúa así como un mediun encargado de liberar a los objetos de sus antiguas servidumbres. La contestación que Picasso da a Michel Leiris cuando este le felicita por el logro conseguido con *Cabeza de toro* diciendo, «No es suficiente. Tendría que ser posible asir un trozo de madera y descubrir que se trata de un pájaro»<sup>9</sup> ilustra

---

<sup>9</sup> Vease R. PENROSE: *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, p. 303.

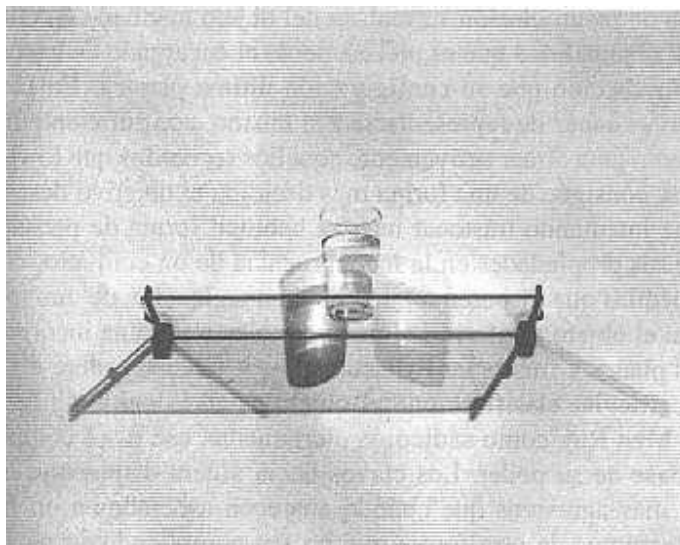


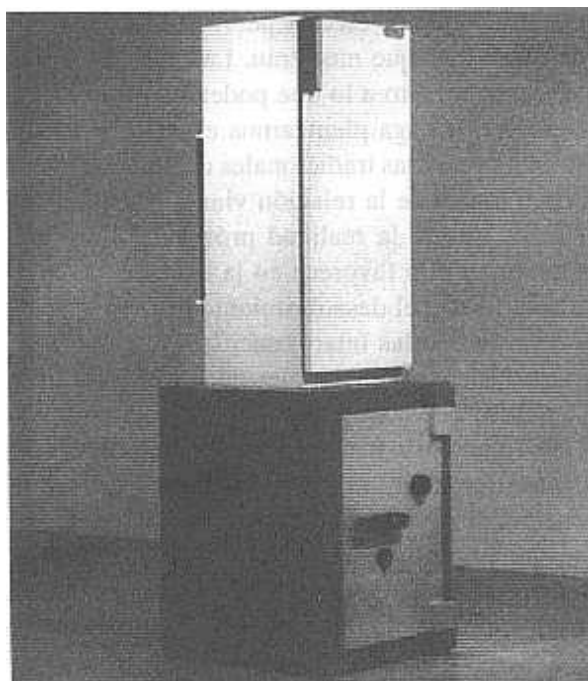
Fig. 1. Michael Craig-Martin: Un roble, 1973.

con cierto humor la voluntad que acompaña a todo acto artístico de querer transformar la naturaleza de las cosas y nos recuerda una obra de Michael Craig Martin titulada *Un roble* (1973) con la que parece querer demostrar las posibilidades del arte para desplegar ese poder. En un texto dialogado, con preguntas al propio artista, que acompaña a la instalación de un vaso lleno de agua colocado sobre un estante de cristal, de los que se ponen en los cuartos de baño, afirma reiteradamente que eso que estamos viendo no es un vaso de agua sino un roble. Respondiendo a la primera pregunta, en la que se le pide describir la obra, dice: «Lo que he hecho es transformar un vaso de agua en un roble ya crecido sin alterar los accidentes de un vaso de agua»<sup>10</sup>. Y tan seguro y convincente se muestra en las contestaciones sucesivas, reafirmando de múltiples maneras el mismo hecho, que entramos en un estado de perplejidad creciente capaz de aislarnos totalmente de la realidad circundante, haciendo que zozobre por unos momentos nuestro sistema asentado de creencias. Los objetos, en esta situación, adquieren una extraña condición hiperreal que exagera sus propias cualidades hasta producir una intensa sensación en el espectador de estar viendo algo totalmente nuevo e insólito. Confrontando directamente un texto que dice una cosa y la percepción sensorial que dice otra recuperamos el asombro que la percepción directa nos puede suministrar, el misterio que tienen las

<sup>10</sup> Recogido en AA.VV.: *Entre el objeto y la imagen*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 64.

cosas cuando el sistema de relaciones conocido en el que adquieren su sentido desaparece o queda en suspenso. Creamos o no a Craig Martin sobre la transustanciación del vaso de agua en roble, lo cierto es que llegamos al convencimiento de que aquello puede ser, ciertamente, otra cosa, mientras observamos minuciosamente las cualidades específicas de carácter físico que nos hace reconocer un vaso de cristal con agua, su forma, transparencia, consistencia, peso, etc. Craig Martin miente, valga la paradoja, con absoluta transparencia. Construye un sugestivo artificio partiendo, precisamente de la extremada literalidad que ofrecen los objetos ordenados de forma lógica y conocida. En esa mismidad extrema que los objetos manifiestan, asistidos por un texto que cuestiona su identidad, se halla el punto de inflexión que los lanza en la dirección opuesta, dejando un vacío entre ambos extremos cargado de preguntas, incertidumbre y tensión.

Ahora bien, esa acentuada objetualidad autorreferencial aparece también en muchas de las obras de Bertrand Lavier aunque maneje el mismo esquema de relación binaria utilizado por Duchamp en *Rueda de bicicleta* con un tipo parecido de incongruencia combinatoria. El artista toma de esta obra el mismo modo de articulación sintáctica, basado en la superposición de un objeto sobre



*Fig. 2. Bertrand Lavier: Brandt, 1984.*

otro, para hablarnos también de las relaciones entre el lenguaje y las cosas, de la problemática, dicho con palabras del autor, «lenguaje-enunciación y realidad-apariencia»<sup>11</sup>. Y con ese método Lavier pretende hacer todavía más transparente el significado literal de lo que muestra, evidenciando al mismo tiempo su naturaleza lingüística. «Se debe ser —dice— lo más horizontal posible en el plano de la presentación para que visualmente se pueda pasar de la estética (del buen o mal gusto) a la presencia física». Utilizando las cosas «al pie de la letra», en una sencilla relación, entrega a los objetos la tarea de su propia descripción y crea las condiciones necesarias para un juego de evidencias basado en esa forma particular de presentación. La pulcritud, precisión y claridad estructural que nos muestra en sus combinaciones nos hace constatar lo evidente, permitiendo valorar en los objetos aquello que los define y caracteriza, inducidos también por el fuerte contraste que por alguna de las vías posibles, formal o de concepto, la mayoría de ellos mantienen entre sí.

De ahí, según Lavier, la «perplejidad física» que sus objetos aportan. Como en su referente histórico, la disposición de las piezas y su relación provocan en el espectador un notable desconcierto inicial. Los objetos son lo que son porque aparecen presentados crudamente, sin transformaciones, pero el esquema de relación entre ellos, muy poco natural si consideramos el punto de vista habitual, produce un choque de efectos perversos que parece reclamar un tipo de interpretación ajeno a lo que muestran. La sorpresa, sin embargo, redunda en un proceso de acercamiento a lo que podemos observar por separado, aunque al mismo tiempo nos haga plantearnos el sentido que las vincula, recordándonos las esculturas exentas tradicionales con una de las piezas haciendo de peana de la otra. La lógica de la relación viene, pues, del sistema de convenciones de lo artístico, no de la realidad próxima, ni de otro ámbito cultural ajeno al propio medio, y ello favorece en la mayoría de los casos, aunque no siempre de la misma forma, el descubrimiento de algunas propiedades, de uno u otro orden, que favorecen las interpretaciones tendentes a valorar las cualidades morfológicas, físicas y funcionales de los objetos sin que perdamos de vista esa extraña unidad que adquieren.

En *Brandt* (1984), una caja fuerte de gran tamaño sirve de base a un frigorífico. Ambos objetos, que están totalmente nuevos y se hallan impecablemente colocados uno encima del otro, presentan un diseño característico, económico y funcional, de formas limpias y contornos nítidos. Superada la sorpresa inicial, después de haberlos reconocido y ubicado funcionalmente, pasamos a observar algunas relaciones. Vemos que las propiedades volumétricas son parecidas y que

---

<sup>11</sup> Véase la entrevista de CATHERINE GROUT: *Bertrand Lavier*, Milan, *Flash Art*, Edición Francesa, N° 10, Marzo 1986, p. 55-57.

ambos cumplen la función de almacenar determinados bienes; las puertas, colocadas en el mismo plano de observación, permiten recordar operaciones de muy distinto contenido pero íntimamente relacionadas. Además, el objeto situado en la parte inferior, con una base mayor, es sólido, fuerte, pesado y de color oscuro, en clara contraposición al de arriba que, aún presentando un diseño igualmente compacto, es más esbelto de proporciones, sugiere un menor peso y es de color blanco. Así pues, el criterio que parece haberse aplicado para disponer de ese modo los objetos tiene su razón de ser en las leyes físicas, lo ligero sobre lo pesado, y ello, por derivación, resulta coincidente con los criterios de orden estético vinculados al código escultórico, aunque la base aquí se haya convertido en un objeto prefabricado vulgar, indiferente al papel que debería corresponderle de valorar y prestigiar el objeto que se le superpone. Lejos de ello, compite en importancia, pasando a convertirse en un instrumento de definición del otro, en la misma medida que éste contribuye a la suya. El movimiento es circular, la presencia de cada uno de ellos refuerza, aclara y precisa la del otro.

La observación, en términos comparativos, favorece el análisis y nos permite detectar el principio que determina esa relación. Comprobamos que las propias piezas trabajan magnificando el efecto que producen, gracias a una relación que, aún proyectando una luz nueva, como diría Breton, lo hacen en la misma dirección que los propios objetos reclaman. Lavier parece sugerir que el pedestal es «inevitable en la tercera dimensión» y que impone sus propias leyes. De esta forma, mientras profundizamos en la identidad de los objetos reconocemos, por la vía metafórica, la artisticidad del objeto resultante, y consideramos asimismo que la relación, basada en un orden convencional, restituye a los objetos un significado que se apoya en el análisis derivado de esa forma de presentación.